

ROMANIAN POST- WAR PLAYWRITING WITHIN THE LANDMARKS OF CONSTRAINT

Mihaela Airinei
PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: Regarded as a decisive factor in the process of mass education and cultivation, the dramaturgy after the date of August 23rd 1944 becomes a people's asset, a force capable to turn social ideal into reality. Seen as an important aspect of social activity, culture becomes the vehicle for human and social transformation. Political education and social culture promote the formation of a new human being, a creator of the multilaterally- developed socialist society. The education by dint of theatre subscribes to this social command.

Keywords: post-war, playwriting, realist theatre, ideological program, repertoire, stage.

Încă de la început, teatrul a fost considerat un hotărâtor factor în opera de educare și cultivare a maselor. Sub masca necesității luptei împotriva rutinei, a reîmprospătării artei teatrale, în primii ani după 1944 s-a încercat o aducere în sala de spectacol a unui nou public. Organele de partid și de stat acționează în acest sens. Măsurile organizatorice luate pentru transformarea teatrului și integrarea lui activă în *competiția* pentru crearea unei *noi concepții* despre lume, viață, cultură și artă a publicului larg afirmă un repertoriu cu un pronunțat conținut revoluționar. Permanenta orientare și îndrumare primită de către oamenii de teatru prin intermediul presei de partid și acțiunile insistente ale *intelectualilor progresiști* au fost cei doi factori catalizatori ai *noii dramaturgii*. Este susținută valoarea teatrului realist, existând convingerea că această formă de artă are un caracter de masă, iar scena poate exprima *frământările prezentului*, învederând opțiunea istorică și artistică. Deschiderea către *glasul epocii* se realizează prin instituirea *Uniunii sindicatelor de artiști, scriitori și ziariști* (U.S.A.S.Z.), în august 1945, având drept scop declarat fondarea unei *arte și a unei literaturi noi*. În toamna aceluiași an se înființează la București *Teatrul Poporului*¹, sub conducerea lui N. D. Cocea. Reprezentațiile *repertoriului progresist* se dau inițial la sediu, în București (prin cele două echipe *mobile*), pentru ca mai apoi să fie prezente prin fabrici, în fața muncitorilor ori prin sate. În iunie 1947 se votează *Legea pentru organizarea teatrelor, operelor și filarmonicilor de stat, precum și regimul spectacolelor publice* și este promulgat *Statutul de muncă și salarizare al muncitorilor din aceste întreprinderi*. Pe lângă alte prevederi, legea o cuprinde și pe aceea privind înființarea *Consiliului superior al literaturii dramatice și al creației muzicale*, organism ce stabilea, printre altele, obligația ca fiecare teatru de stat sau particular să creeze, să promoveze și să reprezinte în cele mai bune condiții de spectacol un număr corespunzător piesele românești. În 1948, teatrele sunt preluate de stat. Arta devine un bun al poporului, forță capabilă să transforme idealul social în realitate. Filosofia materialist-dialectică consideră cultura ca pe o importantă latură a activității sociale. Se afirmă necesitatea sincronizării progresului ideologic și cultural cu cel realizat în câmpul dezvoltării forțelor de producție. Cultura se convertește astfel într-o *pârghie a transformării societății și a omului*. *Programul* partidului conducător definind idealul social-politic – construirea societății

¹ *La sfârșitul deceniului al șaselea numărul lor este impresionant, 39 (...). Aceste teatre constituie principalele nuclee în jurul cărora se constituie în 1948-1949, pe tot teritoriul țării, teatrele de stat (...). Cf. Mihai Florea, Scurtă istorie a teatrului românesc, București, Editura Meridiane, 1970, p. 146.*

comuniste, dorește dezvoltarea artei ca parte integrată *complexului* program de transformare a societății, implicit a omului, expresie a conștiinței naționale și factor *dinamizator*. Educația politică și cultura socialistă promovează formarea omului nou, constructor al societății socialiste multilateral dezvoltate, *creator al bunurilor materiale și spirituale, proprietar și beneficiar, expresie plenară a umanismului revoluționar*². Educația *prin teatru* se subscrie acestei *comenzi sociale*.

Pe scenă încep să se afirme piese cu caracter militant, accentul căzând pe aspectele din lupta proletariatului pentru răsturnarea orânduirii capitaliste. Se doresc asimilate principiile de lucru ale lui Stanislavski³ și ale Școlii de teatru sovietice, apoi ale mișcărilor teatrale din celelalte țări socialiste⁴. Creatorii sunt chemați să contribuie la *făurirea și îmbogățirea patrimoniului culturii socialiste*⁵. Literatura dramatică se dedică *noii tematici*⁶, înfățișând piese despre muncitori, drame închinată colectivizării, comedii despre birocratizare și numeroase lucrări ce aduceau în lumina rampei „freamătul șantierelor în construcție”.

Urcarea pe scenă a *omului nou*, format în vâltoarea luptei regimului, este realizată în acești primi ani de după momentul 23 august 1944 prin intermediul unor iluștri predecesori⁷. Repertoriul devine programul ideologic al teatrelor, fiind conceput întotdeauna în funcție de sistemul de principii și valori care stăteau la baza politicii culturale a societății socialiste. Reprezentațiile instituțiilor artistice de spectacole își propun astfel *reactualizarea* figurii marelui revoluționar. În *Bălcescu* (1948) de Camil Petrescu este văzut remarcabilul erou care etalează angajarea necondiționată, „omul între oameni”, ferventul apărător al idealurilor și năzuințelor naționale. Se evidențiază problematica eroului care simte „frăția cu marile mulțimi” prin proiectarea discuției pasionante despre om și despre revoluție. Pieselor inspirate din *trecutul glorios de luptă națională și socială a poporului nostru* ce atașează figuri precum cea a lui Burebista în *Marea lumină albă* de Mihai Georgescu (Teatrul Nottara) sau a marelui cărturar Miron Costin în *Descăpățânarea* lui Al. Sever (Teatrul Giulești) li se

² Amza Săceanu, *Conexiuni teatrale*, București, Editura Meridiane, 1981, p. 20.

³ Konstantin Sergheevici Stanislavsky (1863-1938) a fost un regizor și teoretician rus al teatrului, promotorul „sistemului” ce se concentrează pe dezvoltarea în mod realist a personajelor, prin mijlocirea „memoriei afective” în portretizarea în mod natural a emoțiilor personajelor interpretate.

⁴ Repertoriile teatrelor s-au actualizat cu lucrări din dramaturgia țărilor socialiste: piese sovietice prezente în stagiunile teatrelor Capitalei– *Maestrul și margareta*, dramatizare după cunoscutul roman al lui Bulgakov (Teatrul Mic), *Fanteziile lui Fariatiev* de A. Sokolova (Teatrul Național), *Infidelitate conjugală* de L. Zorin (Teatrul Bulandra), *Da și nu* (Teatrul Giulești), *Noi subsemnații* (Teatrul Nottara), ambele semnate de A. Ghelman, *Anecdote provinciale* de A. Vampilov (Teatrul Bulandra), *Turnul de fildeș* de Victor Rozov (Teatrul de comedie); *Examenul*, aparținând dramaturgului polonez J. P. Gawlik; *Haina cu două fețe* de bulgarul S. Stratiev sau *Familia Toth* și *Joc de pisici*, scrise de dramaturgul maghiar Örkény István. Apud Amza Săceanu, *op. cit.*, p. 43.

⁵ În cadrul celui de-al XII-lea Congres al P.C.R., Nicolae Ceaușescu vorbea despre contribuția creatorilor noștri la tezaurul culturii universale, stipulând liniile directoare ale unui program concret de afirmare a valorilor cultural-artistice create în anii socialismului: *Inspirându-se din impresionantul tablou pe care îl oferă marea ctitorie socialistă a poporului și participând ei înșiși la munca eroică pentru zidirea noii orânduirii, scriitorii și artiștii vor putea dura opere nemuritoare, mărturii emoționante ale celei mai grandioase epoci din istoria României.* – Cf. Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român*, Editura Politică, București, 1979, p. 87.

⁶ *Idem*, p. 88: *Literatura este chemată să reliefeze convingător noua condiție emană din societatea noastră, idealurile, frământările și aspirațiile omului nou, universul său spiritual tot mai bogat, virtuțile și trăsăturile sale morale înaintate, să militeze pentru triumful noului, al idealurilor de dreptate și libertate socială! Biciuind stărilor de lucruri negative și concepțiile înapoiate, literatura trebuie să dezvolte încrederea omului în forțele sale și în nobilele idealuri revoluționare, punând în evidență superioritatea orânduirii socialiste. (...) Așteptăm, de asemenea, lucrări mai multe și tot mai valoroase pe tărâmul teatrului și cinematografeiei, care să îmbogățească continuu viața spirituală a societății noastre.*

⁷ Imediat după Război, abolirea monarhiei și instaurarea republicii populare (apoi socialiste) și, mai ales, *înfăptuirea marilor reforme comuniste*, au făcut ca intelectualii atașați noului regim să reconsidere trecutul din perspectiva dezideratelor revoluției.

adaugă cele care evocă momente ale luptelor din Războiul de Independență de la 1877: *Două ore de pace* de D. R. Popescu (Teatrul Mic) și *Marele soldat* de Dan Tărchilă (Teatrul Național). Lupta comuniștilor în ilegalitate îi inspiră pe Paul Georgescu în *Monolog cu fața la perete* (Teatrul Național), dar și pe Radu F. Alexandru în *O șansă pentru fiecare* (Teatrul Foarte Mic) și pe H. Eliad și B. Friedman în *Cine se teme de Romeo și Julieta* (Teatrul Evreiesc)⁸. Dincolo de barierele timpului, Marin Sorescu oferă o *altfel* de viziune polemică în piesele sale *Răceala* (Teatrul Bulandra)⁹ și *A treia țepă* (Teatrul Național)¹⁰. El nu forțează *actualizările*. Modernitatea perspectivei dramaturgice asupra lui Vald Țepeș constă în potențarea conflictului psihologic între nevoia de manifestare a unui *spirit justițiar* și *cruzimea punitivă*, ca soluții ale disperării încercate de voievod în confruntarea cu o lume decăzută moralmente.

Perspectivei noilor orientări – obținerea unui erou de o asemănare izbitoare cu cerințele revoluției – îi cade victimă și Al. Kirîțescu în drama *Michelangelo Buonarroti* (1946). Autorul pare a deturna, în fapt, materialul cronicii colorate a unor vremuri demult apuse, convertindu-l într-un poem închinat artistului-cetățean. Problematika *înfăptuirilor revoluției socialiste* este pusă în valoare și prin *Lavrentie*, „omul din Ceatal”¹¹. Datele morale ale personajului deslușesc în embrion, însușirile și idealurile *noului revoluționar*. Dar *omul nou* încetează să-și împrumute gândurile unor prestigioși strămoși, alegând să-și rostească singur *idealurile*¹² și *să-și apere visurile* în fața *fantomelor oribile ale trecutului*¹³. Foarte prezent pe scenele teatrelor în perioada stalinistă, Mihail Davidoglu face din *muncă* o temă centrală și din conturarea *eroilor acelor zile*, preocupare de prim plan. Sunt valorificate *resursele contemporaneității*, căutându-se a se face simțită prin intermediul teatrului „emoția” de a se fi întâlnit în viața *nouă*, în uzine, în mine, în instituții științifice și de artă, pe șantiere, pe ogoare. Aceeași mărturie patetică a unui act din procesul revoluționar socialist regăsim în *Cetatea de foc*¹⁴, dramă în patru acte sau în *Schimbul de onoare*¹⁵. Sunt urmărite cu precădere manifestările ce permit generalizarea. O receptivitate similară o manifestă Lucia Demetrius prin piesa în trei acte, *Cumpăna*¹⁶. Naționalizarea industriei, rolul primelor unități

⁸ Amza Săceanu, *op. cit.*, p. 39.

⁹ Premiera piesei *Răceala* are loc pe scena Teatrului Bulandra, în martie 1977, în regia lui Dan Micu.

¹⁰ Prima reprezentație scenică are loc la Studioul *Cassandra* al I.A.T.C., în interpretarea unor talentați studenți ai profesoarei Beate Fredanov, în viziunea spectaculară a lui Ion Caramitru.

¹¹ Piesa lui Mihail Davidoglu, *Omul din Ceatal* este scrisă în 1943 și publicată în 1954, la Editura de Stat pentru literatură și artă.

¹² V. Anton Vadu din *Cumpăna* (1949) de Lucia Demetrius, Anton Nastai din *Minerii* (1949) de Mihail Davidoglu, Neagu Neagu din *Ziua cea mare...* (1951 – prima piesă despre noul sat colectivizat românesc - de Maria Banuș sau savanții chimiști din *Iarbă rea* (1949) de Aurel Baranga.

¹³ V. Ana și Andrei Cardaș din *Preludiu* (1956) de Ana Novac sau Cerchez și Brânduș din *Ziaristii* (1956) de Alexandru Mirodan. Apud V. Mîndra, *Însemnări despre literatură și teatru*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958, p. 10.

¹⁴ Premiera piesei are loc pe scena Teatrului Național din Cluj, la 15 aprilie 1951. Acțiunea se petrece în Reșița, în *inima industriei*, „cetatea de foc” reprezentând pentru economie sursa de oțel și fontă. Piesa urmărește *procesul dramatic* încercat de prim-maistrul furnalist Petru Arjoca. Aflat la vârsta pensionării, *încă cel mai bun din câți știu a asculta „inima” furnalului*, este pus în situația delicată de face față unui episod de denigrare, punându-i-se la îndoială capacitatea profesională și buna credință.

¹⁵ Alături de alte opt piese propagandistice (*Omul din Ceatal*, *Zăporul*, *Flăcăul de pe Ceamul Mare*, *Steagul celor de pe munte*, *Minerii*, *Cetatea de foc*, *Nunta*, *De trei ori ca la brigadă*), piesa în patru acte *Schimbul de onoare* apare în volumul intitulat *Teatru*, publicat în 1954. Acțiunea se desfășoară în jurul personajului Stratulat, trădător și carierist, care folosindu-se de conjuncturi favorabile, se instalează în fruntea unei mari uzine pentru a-i sabota producția.

¹⁶ Premiera piesei are loc la București, la Teatrul Municipal, în primăvara anului 1949, în regia lui Mihai Raicu și scenografia lui Liviu Ciulei. Piesă din prima vârstă a creației dramaturgice, înfățișează momentul naționalizării industriei. Această *transformare revoluționară* este văzută ca *un act înfăptuit de oameni pentru oameni, de muncitori și de forța lor conducătoare, partidul, în numele justiției sociale*. Cf. Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1982.

ale agriculturii socialiste (gospodăriile agricole de stat) în a oferi un exemplu demn de urmat țărănimii (piesa în trei acte, *Vadul nou*¹⁷), dihotomia „oameni de azi” (*apostolii binelui colectivității*) – „demoni de ieri” (*dușmanii de clasă*) în preajma momentului colectivizării (piesa *Oameni de azi*¹⁸) sau înființarea unei *gospodării colective* (piesa *Vlaicu și feciorii lui*¹⁹) definesc dominantă tematică a scriitoarei. Fără a găsi forma congruentă conținutului revoluționar, scriitorii *noilor cuceriri artistice* nutresc dorința de a demonstra *transformările* timpului, turnând în tipare vechi idei noi, creând intrigi puerile, personaje fals complicate, personaje pozitive naiv și inconsistent structurate, uneori neverosimile. Fie că au dorit impunerea *noii* concepții asupra vieții, asupra societății, fie că au îmbrățișat evocarea patetică a trecutului, unii dintre dramaturgii „noului val” produc texte dramatice confecționate facil, rod al unei politici culturale cu sens unic.

În ceea ce privește satira pe teme de „actualitate”, Aurel Baranga asumă postura angajatului în revelarea critică a manifestărilor unor culpabili, *profitorii pe seama buneii credințe, a buburilor și banului public*²⁰. *Bal în Făgădău* (1946), *Voiaj în Noua Caledonie* (1947), *Iarbă rea* (1949) subscriu paradigmei programatice a marxism-leninismului. În colaborare cu N. Moraru scrie drama *omului nou*, luptătorul comunist, eroul *lumii celor mulți*, aflat în fața *organelor represive burgheze, Anii negri*²¹ (1950). Prin drama în trei acte *Arcul de Triumf*²² (1954) inspirată din lupta partidului pentru eliberarea țării, dramaturgul continuă mitizarea măreției comuniste. Aceste piese ale debutului său portretizează, în fapt, *toată copilăria realismului-socialist românesc cu toate personajele, conflictele, mediile* atât de comune teatrului sovietic contemporan²³. Dacă Mihail Davidoglu (*Minerii*, 1949; *Cetatea de foc*, 1950; *Omul din Ceatal*, 1954), Lucia Demetrius (*Cumpăna*, 1949; *Vadul nou*, 1951; *Oameni de azi*, 1952), *Trei generații*, 1956; *Vlaicu și feciorii lui*, 1959), Maria Banuș (*Ziua cea mare*, 1950), Tudor Șoimar (Afaceriștii, 1953), Al. Mirodan (*Ziariștii*, 1956; *Șeful sectorului suflete*, 1962), Mircea Ștefănescu (*Patriotica română*, 1956), Dorel Dorian (*Secunda 58*, 1960), Titus Popovici (*Passacaglia*, 1960), Al. Voitin (*Oameni care tac*, 1960) sau Dan Tărchilă (*Marele fluviu își adună apele*, 1961) sau Ionel Hristea (*O singură viață*, 1963) nu reușesc distanțarea de influența formalismului ideologic, prin manifestul său, *Mielul turbat* (1953), Aurel Baranga evadează salutar de sub comandamentele vremii. Lui Spiridon Biserică îi urmează Adam²⁴, apoi Mitică Blajinul²⁵, personaje ce vor da glas, cu convingătoare forță satirică și contagios umor, mediocrităților vremii, manifestărilor necorespunzătoare, practicilor reprobabile ale societății socialiste. În linia „ieșirilor de sub draperia realistă” se înscriu, în pofida conformismelor *începutului de drum*, dramaturgi atașați de arcele universului precum Horia Lovinescu (*Lumina de la Ulmi*, 1954; *Citadela sfărâmată*, 1955; *Oaspetele din faptul serii*, 1955; *Hanul de la răscruce*, 1957; *Omul care și-a pierdut omenia*, 1957; *O întâmplare*, 1958; *...Și pe strada noastră*, 1959; *Revederea*, 1962; *Febre*, 1962; *Moartea unui artist*, 1965, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* [titlul inițial, *Cain și Abel*], 1968; *Et ego in Arcadia*, 1971; *Ultima cursă*, 1974), Teodor Mazilu

¹⁷ Piesa se joacă în premieră la Teatrul Municipal, în 1950, în regia lui Mony Ghelerter.

¹⁸ Premiera piesei are loc la Teatrul Municipal, în 1952, în regia lui Mony Ghelerter.

¹⁹ Premiera piesei are loc pe scena Teatrului de Stat, din Piatra Neamț, la 12 aprilie 1960, în regia lui Gabriel Negri.

²⁰ Virgil Brădățeanu, *op. cit.*, p. 200 și urm.

²¹ Piesa cunoaște două versiuni: prima intitulată *Pentru fericirea poporului* (având premiera pe scena Teatrului Național, în 1951), cea de-a doua, *Anii negri*.

²² Piesa nu răspunde așteptărilor din perspectiva reprezentării partidului și a rolul său conducător, fapt ce generează reluarea acesteia în *Simfonia patetică*, o versiune ce caută să atenueze *slăbiciunile*. Apud Virgil Brădățeanu, *op. cit.*, p. 202.

²³ Nicolae Manolescu, *Istoria critică...*, p. 984.

²⁴ V. Adam Vintilă, personajul principal al comediei în trei acte *Adam și Eva*, 1963.

²⁵ V. Mitică Blajinul, protagonistul „farsei satirice” *Sfântul Mitică Blajinul*, 1965.

(*Proștii sub clar de lună*, 1963, *Acești nebuni fățarnici*, 1971, *Cinci romane de amor* [spectacol-coupé], 1979, *Mobilă și durere*, 1980) și Ion Băieșu (*Oameni cu simțul humorului*, 1964; *Ariciul de la dopul perfect*, 1965; *Vinovatul*, 1969; *Mama s-a îndrăgostit*, 1971; *Cine sapă groapa altuia*, 1974; *Tanța și Costel*, 1977; *Alibi*, 1978; *Experimentul*, 1979; *Preșul*, 1979).

Oamenii de teatru care și-au conștientizat complexitatea sarcinii de a face artă teatrală de înaltă ținută în contextul invazivei propagande a realismului socialist, au adus în lumina reflectoarelor capodopere din dramaturgia universală, reușind astfel să escamoteze cenzura. Această salutară *diplomație repertorială* s-a pliat pe *revoluția culturală*²⁶ impusă în severa ramă socio-politică: formarea omului nou, constructor activ, conștient al societății socialiste multilateral dezvoltate. Astfel, valorile perene ale dramaturgiei clasice sunt valorificate în *politica repertorială* a teatrelor. Realizând o incursiune în repertoriul stagiunilor²⁷ anilor proximi *obsedantului deceniu*, vom observa cum lui I. L. Caragiale îi sunt *valorificate* scenic comediile, nuvelele, povestirile, dar și schițele. O nouă versiune a *Scrisorii pierdute* se joacă pe scena Teatrului Național, dar și pe cea a Teatrului Bulandra, *O noapte furtunoasă*, la Teatrul Giulești, *Inele, cercei, beteală*, la Teatrul C. I. Nottara. *Idolul și Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu și *Gaițele* lui Al. Kirițescu, la Teatrul Național. *Înșir-te mărgărite* de Victor Eftimiu, la Teatrul Ion Creangă. *Un excelent Hagi Tudose* de B. Șt. Delavrancea, la Teatrul Național²⁸. Din dramaturgia occidentală sunt alese acele opere *cu un puternic mesaj progresist, demitizând aparenta împăcare a forțelor sociale din societatea bazată pe exploatare, relevând adevărata iubire și demnitate umană*²⁹: *În așteptarea lui Godot* de Samuel Beckett, *Generoasa fundație* (Teatrul Național) și *Judecată de noapte* (Teatrul Bulandra), două dintre creațiile lui A. B. Vallejo, *Menajeria de sticlă* de T. Williams (Teatrul Bulandra), *Minetti* de Thomas Bernhard, *Să îmbrăcăm pe cei goi* de L. Pirandello (Teatrul Mic), *Filumena Marturano* de Eduardo de Felippo, *Caligula* lui A. Camus (Teatrul Național)³⁰. Din strategia de *refugiu* face parte și montarea textelor dramatice, capodopere ale dramaturgiei universale. Acestea ocupă o pondere semnificativă în agenda repertorială. La Teatrul Național se joacă *Fata din Andros* – Terențiu, *Căsătoria* – Gogol, *Însemnările unui necunoscut* – Dostoievski, *Infernalul mecanism* – Jean Cocteau; Teatrul Bulandra transpune scenic *Furtuna* lui Shakespeare, *Pescărușul* lui Cehov, dar și *Lungul drum al zilei către*

²⁶ În *Expunere cu privire la activitatea politico-ideologică și cultural-educativă de formare a omului nou, constructor conștient și devotat al societății socialiste multilateral dezvoltate și al comunismului în România*, Nicolae Ceaușescu afirmă: *Un rol important în vasta activitate educativă desfășurată în țara noastră revine teatrelor, operelor, operetelor, orchestrelor filarmonice și celorlalte formații artistice. Pentru a răspunde la nivelul cel mai înalt al cerințelor maselor populare, repertoriul acestor instituții trebuie să asigure punerea în valoare a bogatului nostru patrimoniu artistic clasic, să promoveze creațiile noi, cu caracter revoluționar, cu o ținută artistică corespunzătoare, să facă cunoscute spectatorilor cele mai reprezentative opere din tezaurul artistic universal. Vezi volumul *Congresul educației politice și al culturii socialiste*, București, Editura Politică, 1976, p. 55.*

²⁷ Dintre reprezentațiile scenice montate după 1950 amintim piesele lui Vasile Alecsandri: *Fântâna Blanduziei* (Teatrul Armatei, regia Ion Șahighian), *Ovidiu* (Teatrul Național „I. L. Caragiale”, regia Marietta Sadova), *Despot Vodă* (Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, din Iași, regia Dan Nasta), piesa lui B. P. Hasdeu, *Răzvan și Vidra* (Teatrul Bulandra, regia Ion Olteanu), *Apus de soare* (Teatrul Național „I. L. Caragiale”, regia Marietta Sadova), capodopera lui A. Davila, *Vlaicu-Vodă* (Teatrul Armatei, regia Ion Șahighian). Unele piese rămân în repertoriul permanent al teatrelor. Bunăoară, *Chirița în provincie* la Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, din Iași, *O scrisoare pierdută* și *Apus de soare* la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, altele sunt reluate în alte regii și cu alți interpreți: *Viforul* la Teatrul „Delavrancea”, în regia lui Călin Florian și la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, în regia Soranei Coroamă. Regizorii Ion Cojan (Teatrul Bulandra) și Ion Deloreanu transpun scenic *Luceafărul* într-o altă cheie regizorală. Apud, Mihai Florea, *Scurtă istorie a teatrului românesc*, București, Editura Meridiane, 1970, pp. 158-159.

²⁸ Amza Săceanu, *op. cit.*, p. 42.

²⁹ *Idem*, pp. 42-43.

³⁰ *Ibidem*.

noapte de O'Neill; la Teatrul Nottara, *Timon din Atena* și *Coriolan* de Shakespeare, *Mizantropul* de Molière și *Casa Bernardei Alba* de F. Garcia Lorca; *Unchiul Vania* de Cehov, *Nebuna din Chaillot* de J. Giraudoux, la Teatrul Mic; la Teatrul de Comedie, *Zăpăcitul* și *Don Juan* de Molière, *Trei surori* și *Livada de vișini* de Cehov, *N-am timp* de L. Holberg, *Cinema* de Jean Anouilh, iar la Teatrul Giulești, *Măsură peste măsură* de Shakespeare³¹.

Considerând esențial climatul de creație al timpului în care literatura este chemată să se subordoneze comandamentelor politice, îndepărtându-se *metodic* de tradițiile ei cele mai valoroase, interesul nostru s-a concentrat doar asupra palierului dramatic, dorindu-ne o perspectivare a modalităților prin care dramaturgia își creează și își perfecționează strategiile de escamotare a anexării între mijloacele marxist-leniniste de transformare a societății. Acest demers nu are ambiția de a formula definitiv unele observații. Formulăm concluziile care sunt, în mod necesar, parțiale prin natura lor de cercetare. Nevoită să se confrunte cu două realități cardinale (ideologia regimului și presiunile de ordin politic), arta teatrală resimte acut brutalitatea imixtiunii factorului politic. Chemați să aducă în lumina rampei ficțiunea ideologică proiectată, scriitorii și regizorii găsesc căi prin care subminează (sau cel puțin ocolesc) doctrina claustrantă. Dacă în plan universal arta dramaturgică înregistrează un puseu nodal (raportul text-reprezentare cunoscând o metamorfoză de neimaginat), în spațiul românesc se experimentează *armele* împotriva „reprofesionalizării”.

BIBLIOGRAPHY

- ANGHEL, Petre, 2014, *Istoria politică a literaturii române postbelice*, București: Editura RAO.
- BRĂDĂȚEANU, Virgil, 1982, *Istoria literaturii dramatice românești*, București: Editura Didactică și Pedagogică.
- CHIFOR, Valentin, 1996, *Caleidoscop critic*, Oradea: Editura Cogito.
- CRISTEA, Valeriu, 1987, *Fereastra criticului*, București: Editura Cartea Românească.
- DIACONESCU, Romulus, 1983, *Dramaturgi români contemporani*, Craiova: Editura Scrisul Românesc.
- FLOREA, Mihai, 1970, *Scurtă istorie a teatrului românesc*, București: Editura Meridiane.
- MANOLESCU, Nicolae, 2008, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești: Editura Paralela 45.
- MÎNDRA, V., 1958, *Însemnări despre literatură și teatru*, București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- POPESCU, Radu, 1974, *Cronici dramatice*, București: Editura Eminescu.
- SĂCEANU, Amza, 1981, *Conexiuni teatrale*, București: Editura Meridiane.

³¹ *Ibidem*.